Die Bühne des Hans Sachs.

I.

Als Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Kgl. Ludwigs-Maximilians-Universität

zu

München

ACAD.
LUDWIG MAX.
BIBL.

eingereicht von

Anton Glock.

Passau.
Buchdruckerei Aktien-Gesellschaft Passavia.
1903.

Lebenslauf.

Am 27. März 1877 kam ich in München als Sohn des nunmehr verstorbenen Schreiners Anton Glock und seiner Gattin Katharina, geb. Märkl, zur Welt; den Vornamen trage ich von meinem Vater, dem ich auch in der Konfession (der katholischen) folgte. Nachdem ich vier Jahre lang die alte Schule zu München-Haidhausen besucht hatte, machte ich in neun Jahren den Lehrgang der humanistischen Ausbildung am Kgl. Wilhelmsgymnasium in München durch. Im Wintersemester 1896/97 bezog ich die Ludovico-Maximiliana in München, wo ich zunächst klassische Philologie betrieb, um mich dann mit erwachendem Interesse für die deutsche Philologie, namentlich aber für die Literaturgeschichte, dem gelegeneren Studium der sogenannten Realien zu widmen und auf das Lehramt der deutschen Sprache, Geschichte und Geographie an technischen Mittelschulen vorzubereiten. Nachdem ich im Oktober 1899 in diesen Fächern mein Examen abgelegt, war ich im folgenden Winter vorübergehend auf der Bibliothek meiner alma mater tätig; schon damals, noch mehr aber in der folgenden Zeit war ich mit einer Arbeit „Ueber den Zusammenhang des römischen Mimus und der dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neueren komischen Drama“ beschäftigt, welche auch die Grundlage für mein im Oktober 1901 abgelegtes Spezialexamen wurde. Seit Januar 1902 bin ich in aushilfsweiser Verwendung an der Kgl. Kreisrealschule in Passau.

Da ich jetzt mit der Erwerbung der Doktorwürde von den Universitätsstudien Abschied nehmen will, drängt es mich, allen meinen hochverehrten Lehrern, insbesondere aber Herrn Prof. Dr. H. Paul, Herrn Prof. Dr. F. Muncker und Herrn Privatdozenten Dr. K. Borinski, von denen ich in meinem Hauptfache mannigfaltigste Anregung und Förderung erhalten, meinen innigsten Dank auszusprechen.

München, am 2. November 1902.

Inhaltsübersicht.

I. Kapitel: Historische Voraussetzungen.

Zwei Bühnentypen: Mannigfaltigkeit der Schauplätze und Einschränkung auf einen einzigen. Grund für die Entwicklung des letzteren Typus. Sein Vorläufer „neutraler Raum" und „gemeine Burg".

II. Kapitel. Die Spiellokale.

Im Fastnachtsspiel. — In den Dramen. Erklärung des Gebrauches von Kirchen zu diesem Zwecke.

III. Kapitel. Die Verwendung einer Bühne.

Nicht immer notwendig; manchmal sogar ausgeschlossen. Archivalisches fehlt. — Die „pün". Ihre Sonderbedeutung im Passion. Kritik anderer Angaben darnach. Erklärung jener Ausnahmsstellung. — Noch eine Andeutung. — Die früheste Verwendung der Bühne.

IV. Kapitel. Die Bühnengestalt.

Die Höhe der Bühne. — Im Hintergrund ein Abschluss notwendig: Die Bühne als „sal" bezeichnet; Erwähnung einer Wand; Andeutung durch die Auftritts- und Abgangsformeln. Notwendigkeit eines Raumes hinter der Szene aus Rücksichten der Illusion; als sekundärer Schauplatz; Geräusche; die Darstellung Unsichtbarer; sichtbare Vorgänge hinter der Szene; als Garderobe und Requisitenkammer. — Grad der Abgeschlossenheit.

V. Kapitel. Der Bühneneingang.

Die „Türe" in den Fastnachtsspielen. — In den Dramen möglicherweise zur Erweckung der Illusion genannt; Anklopfen und Oeffnen. Anderweitige Erwähnung. — Ihre Realität aus zwei Textstellen vermutet und aus Bühnenanweisungen gezeigt. — Ausser der Türe wahrscheinlich noch ein anderer Bühneneingang vorhanden.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552325_0193

I. Kapitel.

Historische Voraussetzungen.[1])

Im 16. Jahrhundert gab es in Deutschland zwei Bühnentypen. Der eine von ihnen ist durch das Prinzip der Mannigfaltigkeit der Schauplätze ausgezeichnet: der Gesamtspielraum wird in mehrere Teilszenen zerlegt, die den verschiedenen darzustellenden „Orten der Handlung" entsprechen. Von einem derselben zum anderen bewegt sich hier der Schauspieler, während die Schauplätze („Bühnenstände") unveränderlich neben einander feststehen. Unstreitig ist dieser Bühnentypus als der frühere zu nehmen. Das älteste Dokument für seine ausgeprägte Form ist bereits in einem Offizium von Narbonne[2]) zu finden, wo einerseits das Grab Christi auf dem Altare angedeutet, andrerseits auch für die Apostel ein eigener Standort gefordert wird, nämlich „retro pulpitum", d. h. hinter dem Ambon oder Bema. Jedoch erscheint er andeutungsweise auch noch in anderen Osterfeiern. Diese Inszenierungsweise gestaltete sich natürlich immer weiter aus, je mehr die Stücke an Umfang des Stoffes gewonnen. Sie findet sich auch im Reformationszeitalter noch in grossartigster Weise in den Volksspielen verwendet.[3]) Zu einer solchen Ausdehnung konnte sie natürlich nur dadurch gelangen, dass das Schauspiel seine ursprüngliche Stätte,

---

[1]) Dieser und der folgende Abschnitt geben die Resultate einer Untersuchung wieder, welche gelegentlich veröffentlicht werden soll, und welche das hier Niedergelegte weiter ausführt und begründet.

[2]) G. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele, I. Die lateinischen Osterfeiern (Wolfenbüttel 1880), S. 59 O.

[3]) Namentlich in der Schweiz und den von dorther beeinflussten Ländern. Vgl. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 156 (Donaueschinger Passion); Pichler, Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850, S. 63. (Rabers Passion); F. Leibing, Die Inszenierung des zweitägigen Osterspiels (Elberfeld 1869); R. Brandstetter, Die Technik der Luzerner Heiligenspiele, in Herrigs Archiv 74, S. 69—82 und 75, S. 383—418; ders., Die Luzerner Bühnenrodel, Germania 30, S. 205—210 und S. 325—350; 31, S. 249—271; ders., Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen (Leipzig 1886); ders., Die Aufführung eines Luzerner Osterspieles im 16.—17. Jahrhundert, im Geschichtsfreund 48, S. 277.

die Kirche, verliess und durch Uebersiedelung ins Freie, namentlich die grossen Marktplätze der Städte, Raum genug gewann, um oft das ganze heilige Land mit seinen wichtigsten Orten zu umfassen. Zuweilen jedoch reichte auch hier der verfügbare Platz nicht mehr aus, so dass wieder eine Einschränkung geboten war. Das Verfahren, welches dabei angewendet wurde, enthält nun die Grundlage für den anderen Bühnentypus, dem wir im 16. Jahrhundert begegnen. Dieser aber wurde damals bei weitaus der grössten Anzahl von theatralischen Aufführungen angewendet; sowohl das Drama der Meistersinger und Handwerker, wie auch das Schuldrama und das der Humanisten bedienten sich seiner. Mag nun bei den letzteren der Einfluss und das Beispiel der Alten unmittelbar mitgewirkt haben oder nicht, bei den ersteren schliesst es sich wohl von selber aus. Ebensowenig waren künstlerische Absichten bei der Vereinfachung mit im Spiel. — Der Schauplatz weist jetzt nur mehr einen einzigen Spielraum (ohne Teilszenen) auf; dessen szenische Bedeutung ist nicht mehr gleich von vorneherein bestimmt, sondern wechselt nach Bedarf im Verlaufe des Stückes. Die Schauspieler aber treten immer wieder an ein und demselben Orte auf, wo sich dafür die Szenen verändern. Gegenüber dem alten Bühnensystem mit getrennten Standorten bietet das neue den Vorzug weitgehender Raumersparnis. Das gab auch sicherlich den Anlass zu seiner Einführung. Denn es zeigt sich überall da, wo sich das Schauspiel von den öffentlichen Plätzen wieder in die Häuser und Kirchen zurückgezogen hat. Auch dieser Typus wuchs aus der alten Bühnengestalt heraus. Bei mangelndem Raume sah man sich öfters genötigt, von einer Teilung der Szene in die durch den Stoff geforderte Anzahl von Bühnenständen abzusehen. Dafür stellte man nun einen Raum her, der von vornherein noch keine besondere Bedeutung hatte und bald diese, bald jene Szenerie vertreten musste. Das geschah schon frühe. In einem Spiel von der Auferweckung des Lazarus stellt „ein und derselbe Ort im Laufe des Spiels zuerst das Haus des Pharisäers Simon und dann Bethanien“ vor [1]). Die erhaltenen Pläne zeigen ferner, dass die Bühnenstände in der Mitte der Bühne einen grossen Raum freiliessen, und dahin suchten die Schauspieler möglichst Dialog und Handlung zu übertragen [2]). In

[1]) W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas (Halle, 1893 ff. I, S. 166.

[2]) Creizenach, a. O. I, S. 167.

der Regel war, wenn dort gespielt wurde, die Szenerie bedeutungslos. Zeitweilig jedoch muss auch der „neutrale Raum“ eine bestimmte Lokalität vertreten; ja sogar als eine Art Wandeldekoration wird er verwendet [1]). Am weitesten geht entschieden der Donaueschinger Passion. Er verlangt nämlich einen Bühnenstand, der im Laufe des Stückes öfters seine Bedeutung wechselt [2]). Bei ihm ist aber am deutlichsten zu erkennen, dass man nur in Notfällen zu diesem Auskunfsmittel griff. In seinem „Register“ fordert er nämlich die „gemeine Burg“. In einem späteren Bühnenplan aber, der offenbar von einer wiederholten Aufführung herrührt, ist nichts davon zu sehen; vielmehr sind für alle die Aktionen, welche nach dem Register auf der „gemeinen Burg“ vorgenommen werden sollen, die nötigen Bühnenstände eingezeichnet. Bei dieser zweiten Darstellung machte eben die Verfügbarkeit über einen grösseren Raum den Behelf einer „gemeinen Burg“ unnötig. — Auf diese Weise hängt also auch der neue Bühnentypus mit dem älteren zusammen. Dass für seine Entstehung namentlich äussere Verhältnisse massgebend waren und keineswegs künstlerische Spekulation, geht vor allem auch daraus hervor, dass die Erinnerung an die frühere Inszenierungsart bei der technischen Unbeholfenheit der Dramatiker oft genug zum Durchbruch kommt.

Dem jüngeren Bühnentypus folgen nun auch durchweg die Dramen des Hans Sachs; und das geschah mit Notwendigkeit; denn ursprünglich sind ja alle für die Aufführung in geschlossenen Lokalen bestimmt gewesen.

II. Kapitel.

Die Spiellokale.

Die Fastnachtsspiele wurden in Wirts- und Privathäusern dargestellt, die meisten grösseren Dramen aber in Kirchen, als den früheren Meistersingerlokalen.

Archivalische Zeugnisse sind nun zwar für die Fastnachtsspiele gerade aus der Zeit des Hans Sachs nicht vorhanden. Doch hindert nichts anzunehmen, dass die vordem bestehenden Verhältnisse auch damals noch bestanden; und die Stücke selber liefern

[1]) Ebenda; vgl. auch R. Froning, das Drama des Mittelalters I, S. 271 f.

[2]) Mone, a. O. S. 160 ff: „ein gemeine burge, dar in man kront, geislet, das nachtmal und ander ding vollbringt“.

teilweise ja auch eine Bestätigung dafür. Im 15. Jahrhundert wurden die Fastnachtsspiele von herumziehenden Gesellschaften in befreundeten Häusern gegeben. So erlaubt der Rat 1495 das Spielen ausdrücklich, obwohl er allen anderen Mummenschanz verboten hat[1]). Ein Gesuch aus dem 16. Jahrhundert, das einen Einblick in die damaligen Zustände eröffnet, fällt noch vor 1524. Es schränkt die Aufführung bereits auf die Orte ein, wo die Spieler „sunderlich gefodert und gepetten werden"[2]). Diese Darstellungsorte wurden wohl auch in den früheren Fastnachtsspielen des Hans Sachs noch beibehalten. Weniger wissen wir aber von den Aufführungslokalen seiner späteren kleineren Stücke. Gegeben mussten sie werden, denn sie wurden geschrieben. Die Stätte der grösseren Dramen konnte nicht ihre Heimat sein, da der strenge Zensur übende Rat die wenigsten hätte passieren lassen. Hat er ja doch 1551 die Aufführung vom „Abt im Wildbad", gewiss einem der harmlosesten, untersagt[3]). Auch konnten sie nicht mehr, wie früher, im Herumziehen gegeben werden, da seit mindestens 1552[4]) auch hiefür die Erlaubnis des Rates unbedingt einzuholen gewesen wäre. Als Ort für ihre Darstellung müssen demnach wohl ganz intime Veranstaltungen, etwa die „Bursen"[5]) der Zünfte oder den „Zechen" der Meistersinger ähnliche gefordert werden. Doch mehr als ein Wahrscheinlichkeitsbeweis lässt sich für deren Verwendung nicht erbringen. Die älteren Fastnachtsspiele dagegen enthalten unzweideutige Hinweise auf die Wiedergabe im Wirts- und Privathaus, sowohl in Texten[6]) als auch in Bühnenanweisungen[7]). Und selbst

[1]) „Wo imant mit spilen oder reimen in die heuser zuchtiglich geen wolten, das sol inen unverboten sein." S. Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806 (Nürnberg 1900), Teil II, 17.

[2]) L. Lier, Studien zur Geschichte des Nürnberger Fastnachtsspiels I. (Nürnberg 1889) S. 10.

[3]) Hampe, T. II, 61.

[4]) Hampe, T. II, 59 f.

[5]) Hampe, T. I, S. 24.

[6]) Die Fastnachtsspiele werden nach E. Goetze, Sämtliche Fastnachtsspiele von Hans Sachs (Halle 1880—1887) zitiert. Spiel 4, V. 19—22, 316—319; 6, V. 1—6; 7, V. 1—3; 8, V. 19 f, 29—31; 9, V. 2; 11, V. 27 f; 13, V. 23 f; 15, V. 3, 16 f, 26, 67—69; 19, V. 292; 21, V. 3; 24, V. 2 u. a.

[7]) Sp. 4, V. 311, 456; 6, V. 342; 10, V. 126, 198; 18, V. 179, 285 u. a. Doch muss man bei den Stücken, die bloss von einer „Türe" reden, recht vorsichtig sein und prüfen, ob darunter nicht auch der Eingang zur Bühne verstanden sein könnte.

der Umstand, dass in den meisten früheren Spielen das Wirtshaus als „Ort der Handlung“ erscheint, mag hier ins Gewicht fallen, besonders wenn man die Stücke des Hans Sachs mit seinen Vorbildern, wie sie ein Rosenpluet, ein Folz verfasste, in Vergleich bringt. Seit den fünfziger Jahren aber verschwinden alle derartigen Anspielungen, und es fehlen somit Anhaltspunkte für die Kenntnis der Aufführungsorte von Fastnachtsspielen.

In dieser Hinsicht unterrichten die grösseren Dramen scheinbar besser. Jedoch nur scheinbar; denn die Angaben sind hier so widersprechend und unklar, dass man, obwohl eine erkleckliche Fülle zu Gebote steht, zu einem klaren Schluss doch nicht kommen kann. Sprechen die einen z. B. davon, dass sich die Spieler zu den Zuschauern begeben [1]), so geschah nach anderen [2]) genau das Gegenteil. Wagt man, ziemlich bestimmt auftretenden Bemerkungen zufolge die Darstellung in einen Saal zu verlegen [3]), so erklären andere die Beweispunkte als ganz unzuverlässig [4]). Doch der Mangel an Daten wird hier ersetzt durch urkundliche Ueberlieferungen. Nach diesen war aber in Nürnberg hauptsächlich die Marthakirche und die Kirche im Predigerkloster das Theater [5]). Nur vorübergehend wurde in der einschlägigen Zeit auch die Klarakirche, später auch das Frauenbrüderkloster, namentlich aber der Heilsbronner Hof (ein Gasthaus) benützt. Doch damit verlassen wir bereits die Zeit der Wirksamkeit des Hans Sachs.

Nun muss es unbedingt zu denken geben, wie man denn im Reformationszeitalter für dieses in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von den einflussreichen Kreisen für weltlich gehaltene Vergnügen K i r c h e n einräumen konnte. Ein Zusammenhang mit dem ältesten Mysterium, das gleichfalls in Kirchen aufgeführt wurde,

---

[1]) (Die D r a m e n sind nach der Hans Sachs-Ausgabe der „Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart“ zitiert). Bd. 11, S. 198 V. 4 f; 10, S. 96, V. 7 f; 3, S. 3, V. 9 f; 7, S. 124, V. 7; 12, S. 187, V. 6; 8, S. 131, V. 6; 13, S. 458, V. 5; 12, S. 279, V. 5; 10, S. 308, V. 4 u. v. a.

[2]) Bd. 10, S. 59, V. 4—6; 10, S. 444, V. 4—6; 1, S. 53, V. 4—6; 16, S. 57 V. 5 f; 20, S. 187, V. 5 f.

[3]) Bd. 12, S. 40, V. 4 f; 8, S. 107, V. 6; 12, S. 451, V. 6; 13, S. 214, V. 6; 8, S. 219, V. 6; 11, S. 162, V. 6; 10, S. 288, V. 4—6.

[4]) Bd. 2, S. 22, V. 4 f; 8, S. 54, V. 5 f; 12, S. 15, V. 4 f; 8, S. 3, V. 4 f.

[5]) Hampe, T. II, gibt alles nötige Material und ist hier zu vgl., besonders die Nummern 54, 73, 74, 112, 115, 130 u. a.

ist ausgeschlossen. Der Grund liegt vielmehr darin, dass eben Meistersinger es waren, welche die entwickeltere dramatische Kunst, wie an vielen anderen Orten, so auch in Nürnberg zur Einführung brachten. Diese benützten für ihre theatralischen Darstellungen das gleiche Lokal wie für ihre Singschulen. Ja, in früherer Zeit haben sie die Aufführung von Dramen zu ihrer offiziellen Tätigkeit gerechnet [1]). Um die Mitte des Jahrhunderts scheint sich freilich eine Trennung vollzogen zu haben, an der aber die Spieler nicht teilnahmen. Meistersinger (doch nicht in ihrer Eigenschaft als solche) sind nach wie vor Veranstalter und Darsteller. Erst allmählich mischen sich auch andere Elemente darunter. Nur so ist es, als Tradition, erklärlich, dass Kirchen auch für das viel angefeindete Schauspiel hergegeben wurden [2]).

Aus der Identität der Spiellokale mit den Singstätten der Meistersinger ergab sich dann als notwendige Folge die Verwendung, beziehungsweise Einführung des jüngeren, vereinfachten Bühnentypus.

III. Kapitel.

Die Verwendung einer Bühne.

Wenn hier von einem Bühnentypus gesprochen wird, so wird damit eine bestimmtere Vorstellung erweckt, als eigentlich damit erweckt werden sollte. Denn es ist nicht auf alle Fälle ausgemacht, dass auch wirklich eine „Bühne", d. h. ein erhöhter Schauplatz in Verwendung kam.

Viele Stücke, namentlich unter den früheren, wobei wiederum die Fastnachtspiele vorangehen, haben sie absolut nicht zur notwendigen Voraussetzung. Sie konnten ebensogut ohne jede szenische Vorrichtung gespielt werden, und die einfachste Inszenierungsart würde so der einfachsten dramatischen Technik entsprechen. Da mag sich die Spielweise fortgepflanzt haben, welche im 15. Jahr-

[1]) Vgl. das Gedicht des Hans Sachs v. J. 1550 „Das newe Jahr":

„Auch wöllen wir wie andere Jahr
Da ein Comedi halten."

(V. Michels, Zur Geschichte des Nürnberger Theaters im 16 Jahrhundert, Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch. 3, S. 31.)

[2]) Ueber die Singstätten der Meistersinger siehe namentlich E. Mummenhoff in A. L. Stiefels Hans-Sachs-Forschungen (Nürnberg 1894); ferner zwei Arbeiten von V. Drescher, die Th. Hampe im Euphorion 6, S. 114 ff. rezensiert und ergänzt.

hundert zur Entfaltung kam, und welche trefflich durch die Worte der Einschreier eines der alten Fastnachtsspiele illustriert wird [1]). Solange die Spielbanden von Haus zu Haus zogen, konnten ja auch für die Szenerie nicht viele Umstände gemacht werden. Das geschah aber nicht bloss beim Fastnachtsspiel. Wenigstens den Versuch mit dem Spiel von „Johannes dem Täufer" „in den heusern, da mans begert" umher zu ziehen, kann man aus den Akten konstatieren [2]). Und vordem, als die Erlaubnis des Rates hiefür noch nicht nötig war, wird das wohl auch geschehen sein. Bei derartigen Aufführungen hatte man aber sicherlich keine Bühne [3]). Der Darstellungsraum wurde dabei hergestellt, indem die Zuschauer sich in einer Reihe oder in einem Kreise vor den Spielern aufstellten. So entstand der einfachste Spielplatz. Er genügt für eine grosse Anzahl von Stücken, zumal sich Versatzstücke auch hier — in bescheidener Weise — anbringen liessen. Möglicherweise hat Hans Sachs in zwei Bühnenanweisungen etwas derartiges vorgeschwebt, wo er die Szene kurzweg als „Platz" bezeichnet [4]). Doch kann hierunter auch der Spiel-

[1]) Siehe Bibliothek d. lit. Ver. Stuttg. 28. Publikation, S. 1. f.

5 „Weicht ab, tret umbe und raumet auf,
Ee man euch blupfling überlauf
Und alles das durch einander rutt
Und nicht darzu den wein ausschutt,
Hebt von den penken polster und kussen,
Das ir geschant werd mit den fussen,
Tragt kind und wiegen als vom weg,
Das nit ir ains ein plossen leg,
Ruck stül und penk als auf ein ort,
Und, das dest pas werd zugehort,
So stet darauf und spitzt die oren
Und seit still hinden, neben und foren;
Dann wer sein maul allzuviel wer peren,
Must man den weg zu der tur auss leren . . . .
S. 2 15 Wann fremd und kund gesamelt sein,
So sperrt zu und lasst niemant herein!"

[2]) Hampe, a. O. T. II, 60.

[3]) Aehnliche indirekte Anzeichen, dass unter fast den gleichen Verhältnissen ohne Bühne gespielt worden sein muss, haben wir aus Nördlingen (Archiv für Lit.-Gesch. 13, S. 44) und Augsburg („Meistersinger-Akten" im Archiv der Stadt Augsburg, Produkt 8, 8a, 9, 10, 12, 18, 19, 20, 21 u a., wo häufig um eine grössere Räumlichkeit als die gewöhnlich verfügbare gebeten wird, weil sich das betreffende Stück „on ain pruckn" nicht spielen lasse).

[4]) S. Sp. 61, V. 52 und Bd. 16, S. 89 V. 24.

platz auf der Bühne verstanden sein. Diese Art der Darstellung bietet nun an sich zu wenig, um näher untersucht zu werden. Was wirklich an technischem Apparat dabei vorhanden war, dem begegnet man gewiss auch bei Vorstellungen mit Bühne wieder. Genug also, dass ihr Vorkommen gesichert ist.

So wenden wir uns denn unserer Hauptaufgabe zu. Das Naheliegendste bei der Frage, ob eine Bühne verwendet wurde, ist Einsicht in das archivalische Material. Aber diese Methode versagt in Nürnberg für unsere Absichten gänzlich. Da sich hier der Rat um die innere Einrichtung der Spiele nichts bekümmerte, sondern lediglich auf die polizeiliche Bewachung dieser Vergnügungsart beschränkte, so erfolgte nie, wie es anderweitig der Fall war[1]), eine Unterstützung der Spieler mit Material für die Bühne. Auch ein dahinlautendes Gesuch scheint nie eingebracht worden zu sein. Erst spät entschloss sich einmal der Rat, das Theaterwesen durch solche Hilfe tatkräftig zu fördern. Aber da fiel sie nicht auf die einheimischen bürgerlichen Kräfte, sondern auf fremde Komödianten. Am 12. April 1600 erlaubte der Rat den englischen Schauspielern, vierzehn Tage lang zu spielen, und gab gleichzeitig die Weisung aus, ihnen zu einer Gratisvorstellung für die Behörde „eine bünn, wie zuvor auch geschehen, im Augustinercloster aufrichten zu lassen“[2]). Das ist das einzige Mal, dass in den Ratsprotokollen im 16. Jahrhundert von einer Bühne gesprochen wird. Somit sind wir in erster Linie auf die Andeutungen, die sich in den Stücken finden, angewiesen.

Glücklicherweise gibt Hans Sachs selber hiefür ganz bestimmte Anhaltspunkte. In mehreren szenischen Anweisungen wird die Bühne namentlich gefordert. Zum ersten Mal im Jahre 1551, in der „Tragedia, die aufferweckung Lasari“[3]). Das Stück ist wohl für die Aufführungen von 1552 vorbereitet gewesen, da es am 19. November des vorherigen Jahres fertig war. Für diese Epoche muss also eine Bühne bestanden haben. Doch bietet die angezogene Stelle Anzeichen, dass die Bühne auch in der voraufgegangenen Zeit schon in Gebrauch war. Sie wird hier nämlich nicht wie

[1]) So besonders in Frankfurt a. M. (vgl. L. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main [1882] S. 3 ff); auch in Nördlingen (Arch f. Lit.-Gesch. 13, S. 45) und anderswo.

[2]) Hampe, T. II, 227.

[3]) Bd. 11, S. 247 V. 26 „Sie gehen auff der pün hin und her.“

etwas Neues, bisher Unerhörtes genannt; nur so nebenher wird sie gefordert, noch dazu an einer Stelle, wo weder nach ihrer Erwähnung, noch nach ihrer Existenz ein Bedürfnis vorhanden ist. Dem anschauenden Dichter, der schon bei der Niederschrift die Darstellung im Geiste vor Augen hatte, entwischt hier gleichsam die Schilderung des Schauplatzes, wie er ihm eben von früher her vorschwebt. Doch bis wie weit dieses „früher" hinaufreicht, lässt sich nicht ersehen. — Sodann wird die Bühne noch in einem Stück aus dem Jahre 1556 [1]) und im „Esopus" [1560] [2]) erwähnt.

Auf die genannten drei Zitate kommen wir noch zurück, wenn über die merkwürdige Stellung Klarheit gewonnen ist, welche die Bühne im „Passio" (1558) einnimmt. Hier ist sie zweimal in szenischen Anweisungen genannt. Zunächst im achten Akt, der die zweite Vorführung Christi vor Pilatus behandelt. Da zeigt sich nun eine merkwürdige Verworrenheit bezüglich des Standes, den einerseits das Volk, anderseits der Landpfleger mit den Seinen inne hat, wenigstens so lange man nur e i n e n ungeteilten Schauplatz sich vorstellt [3]). Die szenische Anmerkung [4]), die in letzter Stunde so

---

[1]) „Der Josua mit seinen streiten" Bd. 10, S. 112, V. 25: „Josua geht ab, die feindt kommen, sie (die Israeliten!) weichen zurück auff der pün herumb."

[2]) Sp. 85, V. 413: „Esopus drit ein starcken drit auf die püen."

[3]) Am deutlichsten ist es wohl, das Nötige aus der betreffenden Stelle anzuführen. Bd. 11, S. 294, V. 23:

„Nun wil ich in füren hinauss
Zu seinem volck für das richthauss . . ."

sagt Pilatus, der durch den Anblick des Eccehomo die Juden zum Mitleid zu bewegen hofft.

V. 31: „Pilatus nimmet Jesum . . . füret in herauss zu dem volck und spricht:
Nembt war! ich fürn zu euch herauss . . ."

Doch seine Absicht misslingt. Deshalb

S. 295 V. 16: „Pilatus fürt Jesum wider hinein" und unterredet sich mit ihm. Dann folgt ein neuer Versuch, ihn zu retten

V. 31: „Pilatus gehet wider herauss zu den Juden . . ."

Allein alle seine Bemühungen sind fruchtlos. Da überliefert er ihn seinen Feinden:

S. 297 V. 20 Nun fürt in vom richthauss hienab . . .

Zu einem klaren Szenenbild, zu einer Vorstellung was mit dem „hinaus" und „hinein", also mit dem „Richthaus", gemeint sei, kann man nicht kommen, wenn einem die einfache Bühnengestalt vorschwebt, die dem jüngeren Typus entspricht. Die gleiche Verworrenheit zeigt sich aber auch schon bei der ersten Vorführung Christi vor Pilatus, die im sechsten Akte behandelt wird.

[4]) Bd. 11, S. 297 V. 25.: „Sie ziehen im den purpur ab, legen im seinen rock an, füren in von der pün ab, gehn alle mit im ab."

nebenbei noch gegeben wird, erklärt jedoch alles. Der ganze Spielraum wurde nämlich in zwei Teile geteilt, und der Teil, welcher als das Richthaus zu gelten hatte, mit Hilfe der Bühne dargestellt. So wurde jede Unklarheit über das Ortsverhältnis behoben. Wenn man die letzte Bühnenanweisung näher erläutert, kann hierüber kein Zweifel mehr bestehen. Sowohl Christus, der sich bei Pilatus im Richthaus befindet, als auch die übrigen Juden, die ausserhalb desselben sind, haben hier abzugehen. Die Szenenbemerkung aber teilt den Abgang genau in zwei Partien; Christus nimmt an beiden Teil: er muss zuerst von der Bühne (dem Richthaus) abtreten, dann verlässt er mit den Juden den Gesamtschauplatz. — Ein ähnliches Vorkommnis begegnet noch einmal im neunten Akt dieses Stückes, worin die Wanderung zum Kalvarienberg und die Kreuzigung geschildert wird. Erst zu dieser letzten Handlung wird die Bühne betreten[1]), wo sich doch schon ein bedeutendes Stück des Aktes abgespielt haben muss. Dessen Schauplatz war also offenbar nicht die Bühne. Somit ist sie auch hier nicht Gesamtschauplatz, sondern fungiert lediglich als Teilszene: sie hat den Kalvarienberg vorzustellen. Das ist das gleiche Prinzip, wie es im vorhergehenden Akt gefunden wurde. Ist aber die Bühne als Richthaus dort identisch mit der Bühne als mons salvationis hier, so haben wir eine Erscheinung, die lebhaft an die „gemeine Burg" des Donaueschinger Passio erinnert.

Doch nun drängt sich die Frage auf: Ist vielleicht bei Hans Sachs jedesmal, wenn er von der Bühne spricht, so eine Art „Bühnenstand" gemeint, oder steht der Fall in diesem Stück einzig da? Daraufhin sind demnach alle anderen Erwähnungen zu prüfen.

Zunächst im „Lasarus". Die Situation ist folgende: Christus tritt mit seinen Jüngern auf, in der Absicht nach Judäa zu gehen, um dort den toten Lazarus wieder ins Leben zurückzurufen[2]). Aber seine Jünger fürchten sich vor den Nachstellungen der Juden und haben deshalb allerlei Bedenken, bis endlich Thomas mit Resignation sich entschliesst, seinem Meister zu folgen[3]). Und nun soll der Ortwechsel stattfinden, weil in der nächsten Szene Marta

[1]) Bd. 11, S 300, V. 5: „Sie führen ihn auff die pün . . ."
Voraus geht die Begegnung mit den weinenden Frauen, der Fall unter dem Kreuze und die Hilfeleistung Simons von Kyrene.

[2]) Bd. 11, S. 246 V. 16: „Wollauf und last uns alle nider,
Baldt in Judeam ziehen wider!"

[3]) Ebda. S. 247 V. 22 ff.

auftritt. Er wird, wie bekannt, zufällig durch „Herumgehen auf der Bühne“ angedeutet. Kann hier nun die „pün“ ein Teil des ganzen Schauplatzes sein? Die Annahme, dass sie am Anfange des Aktes dann wohl hätte erwähnt werden müssen, weil die Spieler dort aufzutreten hätten, ist nach den Analogiestellen aus dem Passio nicht stichhaltig. Es scheint vielmehr für die Verwendung der Bühne als Teilszene ein Umstand ins Gewicht zu fallen. Christus beginnt Eingangs des Aktes seine Rede damit, dass er sagt, er wolle wiederum nach Judäa „nider“ ziehen. Da nun die nächste Szene in diesem Land sich abspielen soll, was war da geeigneter der Illusion zu Hilfe zu kommen, als die Verwendung der Bühne als Teilszene? So konnte jene Andeutung sinnfällig und augenscheinlich gemacht werden, indem die Spieler wirklich von der Bühne auf den übrigen Schauplatz herabstiegen. Aber bei welch nebensächlichem Ding und wie primitiv wäre da diese Unterstützung der Illusion geschehen! Und was sollte die Forderung „sie gehen auff der pün hin und her“? Warum nicht „von der pün hinab“? Nach diesen Worten findet nun gerade die nächste Szene wieder auf der Bühne statt, zumal ja auch Marta nach dem Sinne der folgenden Anweisung zu Christus und seinen Jüngern hingehen muss[1]), statt dass die letzteren — für jenen Fall das einzig Richtige! — sich zu ihr begeben würden. Die Bühne kann demnach hier nur der erhöhte Gesamtschauplatz sein. — Auch im „Josua“ war es nicht anders, man müsste es denn für möglich halten, dass die günstigsten szenischen Umstände zurückgewiesen werden, um dafür mit Ueberanstrengung der Phantasie des Publikums eine gleichwohl nur dürftige Vorstellung der wahren Ortsverhältnisse zu erwecken. Soviel ist sicher, dass der Kampf der Israeliten und ihrer Feinde auf der Bühne vor sich geht. Wäre sie nun wirklich nur Teilszene, wie würde sich dann diese Verwendung mit der hier anzustrebenden Illusion decken? Würde sie sich nicht vielmehr trefflich zur Darstellung der Stadt Ay qualifizieren, während der übrige Raum das Schlachtfeld darzustellen hätte? Das wäre ein grosser Vorteil für die Darstellung, während bei nur einem Schauplatz manche Ungelegenheit entsteht: Die Feinde sollen aus ihrer Stadt hervorgelockt werden. Wie gut liesse sich das machen, wenn die Bühne die Stadt bedeuten könnte! Die Israeliten, welche sich dann

[1]) Ebda. V. 26: „Marta kumbt, felt im zu fussen.“

nicht auf der Bühne befänden, bräuchten sich ihr nur zu nähern, während so der Abgang Josuas[1]) notwendig wird, was die Illusion keineswegs erleichtert. Da nun aber der Kampf unbedingt auf dem Platz vor der Stadt sich ereignet, trotzdem aber auf der Bühne stattfindet, so bleibt nur eine Möglichkeit: die Bühne war nicht ein Bühnenstand, sondern der Gesamtschauplatz. — Auch die Stelle im „Esopus" könnte zu jener Auffassung verleiten. Denn gleich im Anfang des dritten Aktes heisst es, dass Xantus, der neue Besitzer des Esopus „eingeht", nämlich ins Haus zu seiner Frau, während der Sklave offenbar vorläufig noch „draussen" bleibt, da er erst später auf das Verlangen seines Herrn „hineinhinkt". Die Bühne hat hier auf jeden Fall die Bedeutung eines Wohnraumes. Fraglich ist nur, ob auch der Raum ausserhalb derselben noch als ein Teil des Schauplatzes zu gelten hat. Die Bühnenanweisungen aber bestätigen eine solche Ansicht nicht. Denn in jenem Fall müsste doch das Auftreten auf den Gesamtschauplatz, nachdem überhaupt einmal eine Bühnenanweisung vorhanden ist, auch den Esopus erwähnen. Aber gerade da[2]) wird nur das Eintreten des Xantus gefordert, während das Kommen des Sklaven erst später stattfindet[3]), obwohl die vorausgehende Rede an ihn gerichtet ist. Ja, die Bühnenanweisung verlangt sogar, dass Xantus sich beim Auftreten „vnter der Thüer" umwendet und dem Esopus den Befehl gibt, draussen zu bleiben. Ist das was anderes, als wenn auf unserem modernen Theater in die Kulissen gesprochen werden soll?

Während also im Passio die Bühne sicher nur ein „Bühnenstand" war, kann sie in allen anderen Dramen, wo sie Erwähnung findet, einzig und allein als erhöhter Gesamtschauplatz gelten. Wie klärt sich nun dieser auffallende Widerspruch? Auf eine ganz einfache und einleuchtende Art. Der Passio ist eine Darstellung der Leidensgeschichte des Herrn, die in den Spielen des Volkes vorher und auch nach dieser Zeit noch so ziemlich die einzige Art dramatischer Leistungen war, die allgemein üblich geworden. Dabei wurde traditionell der ältere Bühnentypus verwendet. Und gerade mit Rücksicht darauf finden wir hier bei Hans Sachs, dem

[1]) Mit ihm natürlich auch der seiner Kampfgenossen; in solchen Fällen setzt Hans Sachs häufig nur den Namen der Hauptperson in die Bühnenanweisung.

[2]) St 85, V. 356.

[3]) Ebd. V. 373.

Meistersinger, den Einfluss jener Volksspiele, indem die „Mannigfaltigkeit des Schauplatzes“ benutzt wird. Freilich nicht in allzugrosser Ausdehnung, wenn unsere Vermutung wegen des Funktionswechsels der Bühne, die oben ausgesprochen wurde, richtig ist. Dann erscheint aber die Bühne hier als ein Kompromiss zwischen Volks- und Meistersingerbühne (natürlich vom Standpunkt des Jahres 1558 aus gesprochen). — Sollte aber nun diese Form nicht auch noch in anderen Stücken verwendet worden sein? Wir haben gesehen, dass an jenen Stellen, wo der Bühne eigens gedacht wird, das nicht zutrifft. Aber die Möglichkeit ihrer weiteren Benutzung besteht in dem Masse, als sich bei Hans Sachs noch häufig das Bedürfnis nach einer Teilung der Szene geltend macht. Und darüber wird später noch zu handeln sein.

Ausser den namentlichen Forderungen einer Bühne liegt das Geständnis ihrer Anwendung auch noch in einer szenischen Anweisung anderer Art. In der „Tragedi, die Königin Kleopatra“ soll eine Szene vor sich gehen, in der die beiden Buhlen mit Fischen sich die Zeit vertreiben. Das soll nun alles vor Augen des Publikums geschehen, und laut Bühnenanweisung wird auch der Erfolg der Fischerei den Zuschauern gezeigt: Antonius senkt die Angel durch ein Loch, dann wird ihm ein lebendiger Fisch daran gesteckt, den er nun heraufzieht.[1]) An das Loch, von dem wir später bei Ayrer des öfteren hören, ist selbstverständlich nicht zu denken. Dass es kein ständiger Bühnenbestandteil ist, darauf weist schon der Gebrauch des unbestimmten Artikels vor dem Worte hin, der sich sonst durch nichts rechtfertigen liesse. Nun war es aber nur möglich, einen Fisch an die Angel zu stecken, wenn das Loch im Boden, durch das sie ging, in einen Hohlraum führte. Und dieser war eben durch das Gerüste einer erhöhten Bühne bereits geschaffen.

Nachdem somit die Verwendung eines erhöhten Schauplatzes durch mehrmalige ausdrückliche Erwähnung gesichert ist, drängen sich sofort weitere Fragen im Zusammenhang damit auf. Wann man frühestens die Bühne gebrauchte, liegt noch im Dunkeln; ebenso sehr, ob sie für alle Stücke verwendet wurde, ist noch zu erörtern, und namentlich, ob sie eine Erfindung des meistersingerischen Geistes ist (natürlich nur in ihrer Eigenart), oder ob sich

[1]) Bd. 20, S. 200, V. 6 ff.

ein Zusammenhang mit fremden Einrichtungen ergibt. Doch eines nach dem anderen, wenn auch alle drei Fragen bezüglich des Ergebnisses etwas Gemeinsames haben!

Zum frühesten findet sich die Bühne in einem Stücke aus dem Jahre 1551 erwähnt. Dass damit aber nicht ihre Geburtszeit gemeint sein kann, darauf wurde bereits hingewiesen. Sicheres über ihr Alter in der fraglichen Periode lässt sich nicht ermitteln. Auch über die Notwendigkeit und Verwendbarkeit der Bühne für die einzelnen Stücke kann nichts Entscheidendes gesagt werden. Die meisten mögen ebensogut mit wie auch ohne dieselbe sich darstellen lassen. Wenigstens so lange die Bühne nur als ein erhöhter Schauplatz aufgefasst wird (ohne weitere szenische Erleichterungen zu bieten), ist ja auch kein wesentlicher Vorteil durch sie geboten. Soviel aber scheint einleuchtend, dass man von der Bühne, einmal im Gebrauche, nicht wieder abgekommen ist, wenn nicht etwa unbedingte Notwendigkeit vorhanden war. — Es wurde bereits dargelegt, wie die Idee der späteren Bühne schon in der Bühne der Mysterien ruht. Wer freilich die Idee absonderte und zu selbstständiger Wirkung brachte, das entzieht sich dem Gesichtskreis. Denn es lässt sich vorläufig über eine spezialisierte Geschichte der Bühne wegen mangelnder Vorarbeiten (und mangelnder Quellen?) kein Ueberblick gewinnen. Die dritte der gestellten Fragen muss also offen bleiben.[1])

[1]) Vielleicht hat ein Einfluss von den Niederlanden her stattgefunden. Dort waren schon frühe Gesellschaften zur Pflege dramatischer Kunst entstanden. Die Rederijkers vollends mit ihren Spielen sind Brüder der deutschen Meistersinger. Dass jene eine Bühne nach Art und Anlage des zweiten Bühnentypus verwendeten, und zwar bevor sie in Süddeutschland bezeugt ist, ersehen wir aus dem Bericht einer Münsterer Chronik. Dort wird von den Taten des als Wiedertäufer berüchtigten Rederijkers Jan Bocklson, des „Königs von Zion“ und von der Verwendung einer „stellinge“, d. i. Bühne, gelegentlich einer Aufführung des „reichen Mannes und armen Lazarus“ geredet (vgl. J. Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland. Münster 1895. S. 18). — Eine zielbewusste Untersuchung über diesen Zusammenhang ist jedoch nicht möglich, solange das Material aussteht. — Die Ansicht Robertsons (Zur Kritik Jakob Ayrers [Leipzig, 1892] S. 10), als hätten die Schweizer wesentlichen Anteil an der Ausbildung der Meistersingerbühne gehabt, ist durch nichts zu belegen. Gerade dort war ja im 16. Jahrhundert hauptsächlich der ältere Bühnentypus verwendet. Ihr Einfluss erstreckte sich höchstens auf die Vollendung der Ausstattung.

IV. Kapitel.

Die Bühnengestalt.

Quellen, die ein einwandfreies Bild der Hans Sachsischen Bühne ermöglichen würden, gibt es nicht. Nur durch Schlüsse aus den Andeutungen und Anspielungen, die in den Dramen enthalten sind, bekommen wir eine Vorstellung ihrer Gestalt.

Für die Bestimmung der Höhe des Podiums sind zwei Stellen anzuziehen. Die eine ist bereits genannt[1]; sie zeigt, dass der Bühnenboden mindestens so hoch sein musste, dass darunter manipuliert (ein Fisch an eine Angel, die durch eine Öffnung ging, gesteckt) werden konnte. Da aber in der Tragödie von der Gründung Roms der Graben, den nach der allbekannten Fabel Remus seinem Bruder zum Trotz überspringt, auf höchst einfache Weise „mit kreiden verzeichnet“[2], also auch wohl für den Zuschauer sichtbar sein soll, so dürfte der Bühnenboden nicht allzusehr gehoben sein, und die Vorstellung eines Antrittes von etwa halber Mannshöhe mag den Tatsachen annähernd entsprechen.

Hat nun ein Podium allein als Bühne genügt, oder wurde der hierdurch abgegrenzte Spielraum vom übrigen Lokale noch mehr dadurch abgesondert, dass man darauf einen Hintergrund, vielleicht auch Seitenwände anwandte und so vollkommene Abgeschlossenheit der Szene herbeiführte?

Der Aufführungsraum wird oft als „Saal“ bezeichnet. Es wurde bereits gesagt[3], dass diese Phrase auf das Spiellokal nicht Bezug haben kann. Vielleicht aber ist sie eine Anspielung auf das Aussehen der Bühne. Allerdings, wo diese Bezeichnung im Texte sich findet, mag sie eher durch das Illusionsbedürfnis veranlasst sein; aber auch in Bühnenanweisungen wird die Szene als „Saal“ genannt. Hieraus könnte man ohne weiteres auf die Beschaffenheit des Spielraums schliessen, wenn nicht bei Hans Sachs häufig auch in szenischen Angaben andere Motive mitspielen würden als die, welche allein dafür massgebend sein sollten. So kann in der Tragödie „Rosimunda“ die zweimalige Erwähnung in der Bühnen-

[1]) S. oben. S. 17

[2]) Bd. 20, S. 164, V. 33.

[3]) S. oben. S. 9.

anweisung[1]) auf die blosse lebhafte Vorstellung einer derartigen Lokalität eben so leicht zurückgeführt werden wie im „Saul“[2]), wo es aber nicht einmal im Texte Andeutungen über die Szenerie gibt, die man sich einzubilden hat. Beidemale wurde die Vorstellung des zuständigen Szenenbildes in der Phantasie des Dichters so stark, dass sie ihn auch bei der Niederschrift der szenischen Bemerkung nicht verliess[3]). Etwas Sicheres lässt sich demnach auch aus der Bezeichnung des Szenenraumes als „Saal“ in Bühnenanweisungen nicht erzielen. Die Forderung einer „Wand“ aber führt auf eine deutlichere Fährte. Im „Daniel“ begegnet sie zu frühest gelegentlich der Darstellung von Belsazars Königsmahl[4]), wo die rätselhafte Hand des Mene-tekel-phares schreibt. Es wäre nun zwar auch hier möglich — da ja bei den primitiven Theaterzuständen jener Zeit keine derartigen Unmöglichkeiten vorausgesetzt werden können — dass die Wand gar nicht als Bühnenbestandteil vorhanden war, sondern ihre Vorstellung lediglich der Imagination der Zuschauer überlassen wurde. Die Erwähnung in einer Bühnenanweisung wäre dann auf Rechnung der Vorlage des Dichters zu setzen. Oder aber die Wand war tatsächlich ein Bühnenbestandteil. Dann konnte sie gerade so gut nur Versatzstück als wie auch eine der den Bühnenraum abschliessenden Wände sein. Was hier zutrifft, lässt sich nur mit Hilfe einer anderen Stelle erklären, wo die Realität einer Wand unumgänglich ist. Bei der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes im „Herodes“ soll ein Kriegsknecht einer Mutter ihr Kind vom Arme reissen und es dadurch töten, dass er es an eine Wand schlägt[5]). Dazu muss sie nun wirklich vorhanden gewesen sein. Als Versatzstück hätte sie aber höchstens zur Errichtung einer Teilszene Berechtigung, welche an dieser Stelle absolut unnötig ist.

[1]) Bd. 12, S. 417, V. 32: „(Der Ritter) kombt und steht vornen im sal still.“ S. 418, V. 12: „Die zwen trabanten reden vor dem sal.“

[2]) Bd. 15, S. 55, V. 21: „Saul scheust den spiess nach David, der fleucht auss dem saal.“

[3]) Die Stelle aus dem Jahre 1562 (Bd. 16, S. 21, V. 3) hat hier keine Geltung, weil das betreffende Stück nur eine Wiederholung der allerfrühesten Ausbrüche dramatischen Lebens, der sogenannten Kampfspiele, ist, die weder einer Szene noch einer Szenerie bedurften. Hier kann mit dem „Saal“ das Aufführungslokal überhaupt gemeint sein.

[4]) Bd. 11, S. 50, V. 34: „Der könig schawt gegen der wandt.“ S. 51, V. 21: „Die zaubrer sehen die wandt an.“

[5]) Bd. 11, S. 194, V. 34: „Er schlecht das kindt an ein wandt.“

Die Anwendung der Begriffe „Innen“ und „Aussen“ lassen zwar nicht die Forderung einer abgeschlossenen Bühne aufkommen; sie wären auch bei bloss abgegrenztem Schauplatz berechtigt. Aber die erstere war für sie weit günstiger und — wie wir sehen werden — in einigen Fällen das einzig Brauchbare. Schon die Auftrittsformel, das ungemein häufige „get ein“, bezeichnet deutlich genug das Vorhandensein zweier nicht zusammengehöriger Plätze[1]). Oft freilich, namentlich wo es im Texte steht, würde es sich durch das Bestreben, Illusion zu erwecken, erklären lassen. Aber es gibt auch Stellen, wo ein Zusammenhang des gesprochenen Wortes mit der an der betreffenden Stelle notwendigen Szenerie gänzlich ausgeschlossen ist. So wird im „Gideon“, wo die Illusion einen geschlossenen Raum sich vorzustellen verbietet, trotzdem vom „Hereintreten“ eines Hauptmanns gesprochen[2]). Ebenso illusionswidrig ist es, wenn es von Hektor heisst: „Er tritt stolz und hochmütig rein“[3]), um eine Feldschlacht zu liefern. — Vom Raum ausserhalb der Szene ist natürlich nicht minder häufig die Rede. Ein „get auss“ entspricht der Auftrittsformel. Auch Erwähnungen, die mit der darzustellenden Szenerie geradezu im Widerspruch stehen, liegen vor. „Darmit hinaus, dw volle plas!“[4]) sagt der Krämer zu seinem Weibe, obwohl nach den Einleitungsworten zum Stück der Streit der beiden Eheleute sich „vor der thüer pay dem güelden horn“[5]) abspielt. Die falsche Ortsanschauung ist auf die Vorstellung des Schauplatzes zurückzuführen. — Notdürftig liesse sich all das aber auch bei der Annahme eines bloss abgegrenzten Schauplatzes erklären. Allerdings, wodurch wohl sollte hiebei die Grenze gebildet werden? Wenn vollends das Verhältnis des Szenenraums zum Raum hinter demselben von letzterem aus betrachtet wird, so tritt die Notwendigkeit seiner Existenz, eines „Hinter-den-Kulissen“ und in der Folge selbst der bezeichneten Abtrennung vom eigentlichen Darstellungsraum immer mehr hervor.

[1]) Zitate allenthalben.

[2]) Bd. 10, S. 163, V. 11.

[3]) Bd. 12, S. 290, V. 32.

[4]) Spiel 66, V. 115.

[5]) Ebenda V. 10. Aehnliche Stellen: Bd. 1, S. 91, V. 19, wo Isaak ins Haus abgeht und dabei doch vom „Hinausgehen“ redet. — Sp. 70, V. 127 bis 135, wo bei einer Szene im Walde „hinausgesehen“ wird. — Bd. 7, S. 108, V. 1—3, wo einer auf der Strasse eine irreführende Spur hinterlassen will.

Da bei Hans Sachs nicht alle Personen gleichzeitig dem Publikum sichtbar sein durften, so musste ein Aufenthaltsort für diejenigen bereit sein, welche eben auf der Szene nicht nötig waren. Und zwar musste dieser vom eigentlichen Schauplatz abgeschlossen sein. Denn welche Verirrungen würden nicht bei der Häufigkeit des Personen- und Szenenwechsels entstehen, falls der Zuschauer immer alle Schauspieler, mag sein, auch von den eben Agierenden abgesondert, vor Augen gehabt hätte! Den Vorteil der Mysterienbühne, die alle Spieler auf dem Schauplatz beliess, hatte ja die neuere Bühnenform aufgegeben. Wie störend müsste es daher selbst auf die einbildungskräftigen Leute jener Zeit gewirkt haben, wenn ein Schauspieler, der zeitlich und räumlich in gar keiner Beziehung zum eben Dargestellten stehen durfte, gleichwohl aus nächster Nähe der ganzen Handlung vor den Augen des Publikums beigewohnt hätte! Oder wenn Vorgänge zu geben waren, deren Inhalt für Ohr und Auge einzelner Figuren ganz ungeeignet war, weil sie bei ihrem späteren Auftreten davon auch nicht die leiseste Ahnung haben durften, und die betreffenden Darsteller hätten trotzdem gleichsam als eine andere Art von Zuschauern alles mit angesehen. Wenn nun gar mit oder ohne Motivierung Personen eigens deshalb von der Szene geschickt werden, damit sie von den folgenden Beratungen oder Ereignissen keine Kunde haben, so mussten sie doch wirklich auch so abgehen können, dass sie vom Schauplatz vollständig getrennt waren. Oder wenn ein Anschlag auf ihr Leben, oder ihr Hab und Gut, oder ihre Ehre gemacht wurde, beim Einspinnen von Intriguen, da konnte man doch im Publikum nicht den Eindruck geltend werden lassen, als hätten die Beteiligten ihr Schicksal bereits im Voraus vernommen. Ganz widersinnig endlich wäre es, wenn Ab- und Wiederauftreten der gleichen Person in unmittelbarer Aufeinanderfolge gefordert würde (wie es ja oft genug als ein Zeichen des Ort- und Zeitwechsels angewendet wird), und es wäre der Schauspieler dem Publikum trotzdem in einemfort sichtbar, nur weil kein Raum vorhanden ist, der ihn in der dazwischenliegenden Zeit vor den Augen der Zuschauer verbergen könnte. Hier wird die Abgeschlossenheit der Bühne unbedingt erforderlich. Ferner verwendet Hans Sachs auch zur Vereinfachung der szenischen Darstellung den Kunstgriff, Vorgänge, von denen der Zuschauer unbedingt Kenntnis haben musste, auf der Bühne sich zu ersparen und dafür aus dem Munde einer Spielfigur

als hinter der Szene sich abspielend schildern zu lassen. Ankömmlinge werden so gemeldet[1]; wenn sie durch Anklopfen Einlass begehren, so werden sie vor dem Eintritt kontrolliert[2]), was manchmal eigens durch den Abgang einer Spielperson geschieht[3]). Das gibt der Annahme, dass der Szenenraum und der Platz hinter demselben von einander abgeschlossen sein mussten, genügend Wahrscheinlichkeit. Denn vor dem Publikum mussten die betreffenden auftretenden Personen verborgen sein. Das Gleiche gilt natürlich auch dann, wenn die Personen, ohne vorher angemeldet zu sein, zur Motivierung ihres Auftrittes auf die Szene geholt werden[4]), noch mehr aber, wenn sie bloss herein gerufen werden[5]). Denn wozu wäre das nötig, wenn sie so schon mit dem Spielraum in Verbindung stünden? Da nun sogar auch der umgekehrte Fall sich ereignet, dass nämlich Personen, die auf der Szene sind, hinter dieselbe gerufen werden[6]), so gewinnt jene Anschauung noch bedeutend an Geltung.

Mit dieser Verwendung tritt jedoch der Raum hinter der Szene mit dem eigentlichen Spielraum bereits in ein weit innigeres Verhältnis als bisher. Er wird mehr als er eigentlich sonst dem Publikum sein sollte, indem er gleichsam als ein sekundärer Schauplatz erscheint.

Am anschaulichsten würde das durch den Beweis, dass Zwiegespräche zwischen Personen innerhalb und ausserhalb der Szene stattfanden. Doch liegen hier die Sachen nicht so klar, um von vorneherein entscheiden zu können, ob in solchen Fällen der Schauplatz nicht etwa geteilt wurde[7]). Aber auch so ist noch genug übrig, um die Verwendung des Raumes hinter der Szene als sekundären Schauplatz sicher zu stellen. Denn es spielen sich

---

[1]) Bd. 20, S. 70, V. 20 ff.

[2]) Bd. 10, S. 265, V. 18; Bd. 11, S. 185, V. 13 f; Bd. 10, S. 101, V. 9 ff.

[3]) Bd. 6, S. 131, V. 16 ff; Bd. 15, S. 114, V. 17 ff.

[4]) Bd. 10, S. 405, V. 22; Bd. 13, S. 337, V. 11.

[5]) Bd. 12, S. 25, V. 13 ff; Bd. 13, S. 247, V. 24; Bd. 10, S. 17, V. 24; S. 50, V. 8; Bd. 11, S. 237, V. 5, u. v. a.

[6]) Bd. 11, S. 362, V. 21. Hier ist das Abgerufenwerden die Motivierung für einen Abgang, durch den lediglich ein Zeitwechsel angedeutet wird. Die nämlichen Personen treten gleich hernach wieder auf, durften also keinesfalls in der Zwischenzeit bemerkbar sein.

[7]) Die Untersuchung darüber fällt in den Abschnitt, der von der Ausstattung der Bühne handeln soll.

auf ihm Vorgänge ab, die teils für das Ohr, teils für das Auge der Zuschauer vernehmbar sein müssen. In der Tragödie „Simson" soll der Einsturz des Philisterhauses vorgeführt werden. Hier [1]), wie in einem anderen Stücke beim Untergang von Jericho [2]), wird dies durch ein „Gerümpel" angedeutet. Das Verderben von Sodom und Gomorrha begleitet „ein gross geschrey" [3]), und schliesslich ist bei dem Versuch, ein Ungewitter darzustellen, gleichfalls wieder das „Gerümpel" die Hauptsache [4]).

Sollte durch diese Dinge der beabsichtigte Zweck wirklich erreicht, also Illusion erweckt werden, so muss undedingt dem Publikum die Art und Weise verborgen bleiben, wie sie hervorgebracht wurden; und das konnte wiederum nur geschehen, wenn ein von der Bühne abgeschlossener Raum dafür zur Verfügung stand.

Auch der Standpunkt von Personen, die auf der Szene im Augenblick ihrer Rede nicht sichtbar sein durften, ist hinter die Szene zu verlegen. Zur Darstellung eines warnenden Traumes oder einer Eingebung im wachen Zustande oder zu irgend einem anderen Zwecke wird eine „Stimme" als Hilfsmittel verwendet. Im Personenverzeichnis des „Daniel" wird unter anderen „der engel oder die stimb" verlangt [5]), zum Zeichen, dass die so überschriebenen Verse auch von einer unsichtbaren Person gesprochen werden konnten. Aehnlich ruft im „König Saul" „der herr oder ein stimm" [6]). An anderer Stelle [7]) spricht „dess Herren stimb" und im „König Dagobertus" [8]) ist die „Stimme" nicht einmal im Personenverzeichnis registriert, wohl weil sie als Spielperson nicht aufzutreten hatte.

Reden und Lärm hinter der Szene sind also nachgewiesen. Ausserdem gibt es noch Anhaltspunkte, dass hinter der Szene

[1]) Bd. 10, S. 213, V. 12: „Der knab fürt Simson hin; denn wirt ein gross gerümpel, samb falle das rathauss ein."

[2]) Bd. 10, S. 108, V. 3; hier könnten vielleicht auch Versatzstücke, die Stadt vorstellend, umgeworfen worden sein. Da die Zuschauer aber sicher an ordentlichem Lärm sich sehr erbauten, kann er auch hiebei hinter der Szene verstärkt worden oder entstanden sein; wenn nicht etwa gar die Erwähnung der Stadt auf Kosten der Vorlage geht.

[3]) Bd. 10, S. 35, V. 25; vgl. auch Bd. 13, S. 569, V. 10.

[4]) Bd. 20, S. 180, V. 11: „Da machet man ein gerümpel, als ob es donner und ein ungstümm wetter sey."

[5]) Bd. 11, S. 66, Nr. 6.

[6]) Bd. 15, S. 38, V. 11.

[7]) Bd. 10, S. 412, V. 28; ebenda 415, 12.

[8]) Bd. 12, S. 90, V. 27: „Der könig schlaft. So spricht ein stimb."

Musik gemacht, bezw. Signale gegeben wurden [1]). Eine Menge von Stellen, wo nach dem Texte zu schliessen ausserhalb der Bühne Lärm gemacht wurde, sind hier übergangen, weil nicht ausdrücklich auch eine szenische Bemerkung die Gewissheit gab, dass mehr als blosse Einbildung anzunehmen sei. Ebensowenig wurden die erwähnt, in denen Musik hinter der Szene am Platze gewesen wäre. Natürlich liegt überall ein Analogieschluss nahe, nachdem einmal durch das Angeführte derartige Vorkommnisse festgestellt sind.

So wird also der Raum hinter der abgeschlossenen Bühne als sekundärer Schauplatz bei Vorgängen benützt, die dem Ohre der Zuschauer vernehmlich sind. Aber auch für das Auge müssen gewisse Dinge, die dort vor sich gingen, bemerkbar sein. Im „Sewfried" wird vom Titelhelden der Drache auf der Bühne getötet. Die ganze Geschichte, wie er hörnern ward, konnte man aber auf dem Schauplatz schwerlich vorführen. Dafür gibt der Dichter ein Surrogat. Hinter der Szene wird „ein Rauch" gemacht [2]), und darnach tritt Sewfried wieder ein und erzählt nun den Vorgang ausführlich, den der Zuschauer bis jetzt nur andeutungsweise erfahren hat. Auch wie der weise Calanus sich im Feuertode für die Wahrheit seiner Prophezeiung opfert, soll auf ähnliche Weise anschaulich werden [3]). Der Feuerregen beim Untergang von Sodom und Gomorrha [4]) ist wohl gleichfalls von diesem Orte aus bewerkstelligt worden. — Nun wollen wir aber die Abgeschlossenheit der Hans Sachsischen Bühne erweisen. Sprechen da diese Vorgänge, die notwendig zwar ausserhalb des Schauplatzes stattfinden, gleichwohl aber dem Zuschauer sichtbar sein müssen, nicht eben dagegen? Sind sie nicht vielmehr ein Beweis dafür, dass der Raum ausser der Szene von letzterer durch ein Hindernis für das Auge nicht abgetrennt sein konnte? Die Frage wird gleichzeitig bejaht und verneint werden müssen. Das Publikum musste den Vorgang hinter der Szene in seiner Wirkung wohl sehen können: folglich durfte jene Grenze nicht bestehen. Aber auch nur in seiner Wirkung,

---

[1]) Das wird im Kapitel „Musik" näher ausgeführt und mit Belegen versehen werden.

[2]) Bd. 13, S. 341, V. 23: „Sewfriedt macht daussen ein Rauch, samb verbren er den trachen, geht darnach wider ein."

[3]) Bd. 13, S. 518, V. 19: „Calanus, der weiss, gehet ab. Da mag man aussen mit nassem stro ein rauch machen, samb verbren er sich."

[4]) Bd. 10, S. 35, V. 25.

durch welche eine Illusion hervorgerufen werden soll. Die wahre Ursache dieser Wirkung jedoch musste verborgen bleiben. Oder mit anderen Worten, das Publikum musste wohl den Rauch bemerken und dadurch die Vorstellung gewinnen, als verbrenne Sewfried den Drachen, bezw. Calanus sich selber, dagegen auf welch einfache Weise dieser Rauch erzeugt wurde, durfte ihm nicht augenfällig werden. Damit ist eine wertvolle Erkenntnis der Bühnenform gegeben, indem auf den Grad ihrer Abgeschlossenheit ein helles Streiflicht fällt.

Nun gibt es aber auch Vorgänge, die zwar gleichfalls hinter der Szene sich abspielen müssen, bei denen aber der betreffende Raum seine Bedeutung als sekundärer Schauplatz verliert. Denn erst das Resultat derselben nimmt der Zuschauer auf der Bühne wahr. Vor allem Verkleidungen und Umkleidungen gehören hieher. Auch für sie musste ein geeigneter Platz vorhanden sein. Da dieser dem Publikum aus mehreren Gründen nicht sichtbar sein durfte, so ergibt sich daraus ebenfalls wieder die Abgeschlossenheit der Bühne. Obwohl auch die Häufigkeit der Veränderungen des Kostüms, also der Verkleidungen beweiskräftig ist, wollen wir hier doch alle Beispiele übergehen, bis auf einige wenige, aus denen ganz untrüglich hervorgeht, dass die Umkostümierung auch wirklich ausserhalb des Darstellungsraumes geschah. So wenn eigens das Abtreten von Leuten verlangt ist, die eine Mummerei auszuführen haben[1]). Da meistens nicht mitten unter einer Szene die Verkleidung vorzunehmen ist, so braucht nicht jedesmal auch ein Abgang verlangt werden, denn dann erfolgte er ja bereits aus anderen Gründen.

Den sichersten Beweis jedoch, dass Verkleidungen in einem von der Szene abgeschlossenen Raum geschahen, gibt eine Bühnen-

[1]) Bd. 12, S. 365, V. 22: „Minerva kombt, winckt Ulissen, der geht zu ir ab, komt wider verkleidt.“ — Oder im „Hugo Schapler“, Bd. 13, S. 39, V. 28, wo der König einen „einsiedel“ um seinen Habit ersucht hat. Der fordert ihn auf: „Kumbt in mein zelle, und leget an

Mein rock, mantel, hut und hentzschuch,
Nembt Pater noster, stab und buch.

Sie gehen beide ab. König Hugo kumbt wider in das einsidels kleid.“ — Im „Julianus“ erscheint der Kaiser als Einsiedel verkleidet, und muss abtreten, um seinen kaiserlichen Ornat anzulegen: Bd. 13, S. 138, V. 4: „Der engel geht schnel ab mit dem kayser,“ und V. 16: „Der kayser legt sein kleider an, kumbt wider.“

anweisung der „Melusina“. Diese muss abgehen und „innen“ ihr eigentümliches Kostüm anziehen [1]). Dann tritt sie von neuem auf[2]).

Zu all dem bestärkt noch eine Notiz von Adam Puschmann, einem Schüler unseres Meisters, die Annahme einer abgeschlossenen Bühne; allerdings nur indirekt, wenn er in der Vorrede zu seinem „ägyptischen Joseph“ von den Stücken seines Lehrers berichtet, „das man sie alle mit 10. oder 12. Personen auffs meiste zu Nürnberg Agiret hat. Es hat aber offtmal eine Person aus den Consorten 2. oder 3. auch 4. Personen vertretten vnd mit dem Habito vnd zugehörigen Kleydern müssen gerüstet sein.“ Dadurch wurden die Umkleidungen, bei Hans Sachs an sich schon keine Seltenheit, nur noch mehr gehäuft; je öfter sie aber vorkamen, um so notwendiger war es, zu ihrer Betätigung einen eigenen Raum zu Gebote zu haben, und den gewährte nur eine abgeschlossene Bühne.

Die Requisiten, die in einigen Stücken eine nicht unbeträchtliche Rolle sowohl der Zahl als auch der Eigenartigkeit nach spielen, führen nicht minder auf den Gedanken an die unbedingte Notwendigkeit eines Aufbewahrungsortes hinter der Szene. Hier gilt teilweise das Gleiche, was im Zusammenhang mit den Verkleidungen gesagt wurde.

Somit fanden sich genügend Gesichtspunkte, um die Notwendigkeit einer abgeschlossenen Bühne zu zeigen. Über den

[1]) Bd. 12, S. 552, V. 7: „Melusina geht ab, rüst sich inn die flügel und den schwantz “

[2]) Ebd. V. 16: „Melusina kumbt geflügelt und [mit] dem schlangen — schwantz.“ — Vergleichen wir diese Zitate mit anderen, so fällt die verschiedene Bezeichnung der Ortsbegriffe, wie auch an zahlreichen anderen Stellen, auf. Mit „innen“ und „aussen“ u. ä. ist nicht immer das gleiche zu verstehen. Bald ist mit dem einen der Raum hinter der Szene gemeint, bald die Bühne selber. Eine solche Vertauschung konnte nur dann entstehen, wenn jedesmal von einem veränderten Standpunkt aus die örtlichen Beziehungen aufgefasst wurden. Darin liegt auch schon die Lösung des Knotens: Hans Sachs war nicht allein der Dichter seiner Theaterstücke, sondern hat in doppelter Weise auch zur Ermöglichung ihrer Aufführung seine hilfreiche Hand gereicht. Einmal als Schauspieler: er hat (s. die Vorrede zum 3. Bd. seiner Werke) die meisten von ihnen „selb agieren und spielen helfen“. Dann trat er aber auch — wohl einer der berufensten dazu — als Leiter der Spiele auf. Je nachdem er nun von dem Standpunkt des Schauspielers (oder Publikums) oder des Regisseurs aus die Ortsangabe auffasst, musste sich diese Verschiebung einstellen. Vgl. folgende Stellen: Bd. 6, S. 143, V. 12 „gehet ein“ = geht ab. — Bd. 11, S. 368, V. 33 „gehet auss“ = kommt. — Dsgl. Bd. 11, S. 56, V. 31.

Grad derselben allerdings schwebt arges Dunkel. Der Abschluss nach oben kann kein vollständiger gewesen sein, wegen der beiden Stellen, in denen der Rauch, der aussen gemacht wird, dem Publikum sichtbar werden muss. Aber auch nicht allzu niedrig darf man ihn sich deshalb vorstellen. Man bedenke nur, dass die Verkleidungen hinter der Szene vorgenommen wurden, und also ein Schauspieler doch ganz musste verborgen werden können. Etwas mehr wie Mannshöhe wird entschieden anzunehmen sein. Ueber die weit wichtigere Frage, ob ein Abschluss nach den Seiten hin bestand, kann man sich nur in Vermutungen ergehen. Widerspruchslose Anhaltspunkte hierüber stehen aus. Die Annahme einer dreiseitigen Kastenbühne nach unserem System ist nun allerdings etwas recht Verlockendes; aber nachweisen können wir sie ebenso wenig als wir der Anschauung, dass nur im Hintergrund ein Abschluss sich erhob, exakte Gründe entgegensetzen können; auch dieses weit einfachere Verfahren würde allen vorgenannten Stellen genügen.

V. Kapitel.

Der Bühneneingang.

Da die Bühne des Hans Sachs ein abgeschlossener Raum war, so erhebt sich die Frage, welches die Möglichkeit war, auf dieselbe zu gelangen.

Nun wird bei Auftritten und Abgängen ziemlich häufig einer „Türe“ Erwähnung getan, so dass man auf den Gedanken kommt, damit sei wohl jene Gelegenheit gemeint.

In einigen Fastnachtsspielen ist sie unzweideutig als „Stubentür“ bezeichnet[1]), oder doch der Gedanke daran naheliegend. Da über die Aufführungslokale jener Stücke bereits gehandelt ist, so ist ohne weiteres daraus auch zu ersehen, was unter dieser Bezeichnung zu verstehen ist: Der Eingang nämlich zum Spiellokale.

[1]) Sp. 4, V. 311: „Der Nachbaur thut die stubenthür auff vnnd laufft hin nein.“

Vgl. dazu V. 119 und 456; dann Sp. 6, 342, u. a. Denn wo von einem Ein- und Ausgang zur „Stube“ die Rede ist, wird man wohl dabei an die „Stubentör“ denken müssen.

Die Türe findet aber noch öfter Erwähnung, und da kann sie in der Funktion als wirkliche Stubentüre nur in beschränktem Masse in Betracht kommen; öfters ist das unbedingt ausgeschlossen. Sobald sie nämlich in Stücken genannt wird, die unzweifelhaft „für die Bühne geschrieben" waren, musste man unmittelbar durch sie auf die Szene gelangen, was aber in jenem Fall unmöglich wäre. Somit bleibt nichts übrig als anzunehmen, dass in der Umfriedung des Bühnenraumes ein Eingang bestanden habe, der vielleicht bloss als „Türe" bezeichnet wurde, vielleicht aber auch eine wirkliche Türe war.

Nicht bei allen Anlässen, wo sie im Texte oder in Bühnenanweisungen genannt wird, ist sie als solche auch unbedingt erforderlich. Wie schon beständig bei anderen Fragen zu verfolgen war, mag in vielen Fällen auch hier die Illusion ein wesentlich Teil zu ihrer Erwähnung beigetragen haben. So mehrfach da, wo bloss die Dichtung es nötig macht, etwas derartiges sich vorzustellen, ohne dass die Türe wirklich in Gebrauch kommen muss[1]). Natürlich ist damit nicht gesagt, dass die Verwendung einer Türe bei diesen Stellen unmöglich gewesen sei; sie m u s s nur nicht vorhanden gewesen sein, und kann infolgedessen hieraus nicht erwiesen werden.

Auch die zahllosen Male, wo das Anklopfen und folgende Oeffnen („Auftun") angemerkt ist, reden keine deutlichere Sprache. Das Klopfen musste ja nicht unbedingt an einer Türe geschehen, und auch das Aufmachen konnte sich ebenso gut nur in der Vorstellung der Zuschauer vollziehen, zumal wenn es etwa von einer entsprechenden Aktion des Schauspielers begleitet war[2]). Letztere

[1]) Bd. 10, S. 331, V. 15; Bd. 20, S. 98, V. 8; Bd. 12, S. 30, V. 4; Bd. 1, S. 55, V. 19; Bd. 7, S. 60, V. 26; Bd. 1, S. 135, V. 14, wo der Herold im Prolog den Anfang des Stückes verkündigt:

„Secht! Dort ist durch die pfort eingon
Thobias, der frumb alte mon".

ähnl. Bd. 7, S. 17, V. 28; Bd. 6, S. 35, V. 10; u. v. a.

(Bei diesen und den folgenden Zitaten sind gewöhnlich grössere Abschnitte der Stücke zu übersehen. Die zitierten Verse geben nur die Pointe.)

[2]) Bd. 13, S. 338, V. 26; Bd. 10, S. 219, V. 29:

„Der Levitt klopfft an, der vatter spricht:
Wer klopfft an dem hauss aussen an?
Ich will im gehn eilendt auffthan.
Der vatter thut auff, der Levitt geht ein."

Bd. 13, S. 191, 32; Bd. 10, S. 275, V. 5; u. a. m.

mochte darin bestehen, dass der auf der Bühne befindliche Darsteller zu dem Orte, wo der Eingang stattfand, sich hinbegab, wie es ja hie und da angedeutet sich findet[1]). Alle diese Stellen eröffnen zwar die Wahrscheinlichkeit des Vorhandenseins einer Türe, können aber nicht als Zeugnis für deren Verwendung gelten, wenn nicht sicherere Hinweise vorliegen.

Als solche sind schon die Erwähnungen der Türe in den Bühnenanweisungen anzusprechen. Sie erscheinen im Zusammenhang mit der Handlung des Anklopfens[2]), oder die schon erwähnte Bewegung, als Antwort auf das Klopfen, erfolgt zur Türe hin[3]). Doch wäre es nicht ausgeschlossen, dass das Eindringen dieser Angaben in die Bühnenanweisungen auch hier der Erregtheit des Hans Sachs bei der Niederschrift und seiner lebhaften Vorstellung der Situation, die von den gebotenen Szenenmitteln abstrahiert und den bloss gespielten Vorgang in Wirklichkeit umsetzte, zuzuschreiben wäre. Und wegen dieser Möglichkeit kann das Vorhandensein einer Türe durch solche Angaben nicht gesichert erscheinen.

Die Türe wird aber auch, ohne dass ein Zusammenhang mit Klopfen und Verwandtem besteht, in Bühnenanweisungen genannt. Da ist nun ihre Realität schon nicht mehr so einfach abzuweisen, und zwar um so schwerer, je weniger jedesmal überhaupt nur der Gedanke an eine Türe naheliegt. Wenn z. B. im „Bethlehemitischen Kindermord" ein Weib, welches den Henkersknechten entrinnen will, der Türe zulaufen soll[4]), oder wenn häufiger die Bemerkung erscheint, dass Personen unter der Türe stehen[5]), oder dass sie sich gar unter der Türe noch umkehren, wenn sie bereits im Ab-

---

[1]) Bd. 6, S. 77, V. 1: „Hört, hört! wer klopffet an der statt?
Carmi laufft und spricht:
Es kommt Judith und ir meyd."
Bd. 12, S. 89, V. 24; Bd. 10, S. 249, V. 17; Bd. 10, S. 101, V. 11; Bd. 10, S. 431, V. 18; Bd. 10, S. 265, V. 19; Bd. 11, S. 185, V. 13, u. a.

[2]) Bd. 7, S. 103, V. 13: „Die köchin klopfft an der thür."
Bd. 7, S. 110, V. 8.

[3]) Bd. 13, S. 135, V. 33; „Portner, schaw zu, wer klopffet an?
Der portner get zv der thüer."
Bd. 13, S. 193, V. 3; Bd. 13, S. 118, V. 26.

[4]) Bd. 11, S. 194, V. 11: „Sara laufft der Thür zu mit ihrem kindt. Die knecht lauffen ihr nach."

[5]) Bd. 7, S. 100, V. 17; Bd. 11, S. 225, V. 10; Bd. 11, S. 237, V. 27; Bd. 16, S. 86, V. 14.

bezw. Auftreten begriffen sind und dort noch einige Worte sprechen[1]); wenn ferner ein Abgang eigens durch die Tür zu erfolgen hat[2]), und wenn es vorkommt, dass Personen bei der Türe sitzen[3]), so kann man diese Erwähnung wohl nicht mehr lediglich als Versehen und Illusion auffassen. Das gleiche gilt auch da, wo sich Vorgänge an oder ausserhalb der Tür abzuspielen haben[4]). Allerdings müsste man hier noch nicht gleich an eine Türe in unserm Sinne denken. Eine blosse Öffnung in der Bühnenwand würde schon dafür genügen. Dann wäre das Wort Türe eben als Bezeichnung für den Bühneneingang zu nehmen.

Aber zwei Stellen des Textes, die also deshalb die Erklärung der Türe als Illusion mindestens zulassen sollten, geben durch ihre Originalität dem Gedanken Raum, dass der Dichter durch eine lebhafte Vorstellung seiner Bühne auf sie geführt wurde. Esau hat von seinem Vater den Segen versprochen erhalten und soll nun den Alten hinausführen; dabei vergisst Isaak nicht zu verlangen, dass sein Sohn die Türe zuschliesse[5]). In einem anderen Stücke kommt ein Trabant mit einer wichtigen Nachricht, und im Eifer hat er, wie es heisst, die eiserne Türe offen gelassen[6]). Das fällt durch seine Eigenart doch sicherlich auf. Trifft nun unsere Vermutung zu, so erhellt daraus, dass die Türe nicht der blosse Bühneneingang war.

---

[1]) Bd. 16, S. 174, 17: „Die königin kehrt sich unter der thür umb." — Bd. 20, S. 128, V. 15.

[2]) Bd. 1, S. 127, V. 1: „Der künig hebt die künigin auff, geet zornig zu der thür hinauss."

[3]) Bd. 1, S. 118, V. 35; Bd. 10, S. 22, V. 17: „Abraham geht ein, setzt sich zu der thür."

[4]) Bd. 13, S. 147, V. 15. Anmerkung S: „Die zwen trabanten losen an der thüer". — Bd. 10, S. 22, V. 28: „Sara redt hinter der thür mit ir selb." — Bd. 10, S. 224, V. 30: „Die Gibeanitter schreyen ausserhalb der thür." — Bd. 13, S. 569, V. 10: „In dem wirdt ein gestöss unnd geschrey vor der thür."

[5]) Bd 1, S. 99, V. 29: „Mein lieber sun, nun für mich du
Widerumb hinauss an mein rhu
Und schleuss die thür fein nach dir zu!"
Somit findet der Aktschluss statt. Man kann annehmen, dass Hans Sachs dadurch einen willkommenen Gedanken für den Dreireim fand.

[6]) Bd. 10, S. 478, V. 14: „Was thut Malchus uns newes bringen,
Das er so eillendt kombt geloffen
Und hat die eysern thür lan offen?"

Aber auch nach anderen Stellen musste die Türe notwendig mehr als nur eine Oeffnung sein. In der zweiten Fassung der „Esther“ muss Mardocheus das judenfeindliche Mandat vom Tore abreissen und ein anderes dafür anschlagen[1]). Anderorts sollen die Sodomiter, nachdem ein Engel den Lot ihrer Gewalt entrückt hat, an der Türe anstossen[2]). Ferner gibt eine Person ihre Gemütswallung durch heftiges Zuschlagen der Türe Ausdruck[3]). Wenn endlich Simson in der gleichnamigen Tragödie das Tor aus den Angeln hebt und damit sich entfernt[4]), so ist jeder Zweifel an dessen wirkliches Vorhandensein gehoben.

Zu gewissen Szenen war ausserdem ein vollkommen abgeschlossener Hintergrund erforderlich, so dass eine blosse Oeffnung als Türe nicht genügte. Und damit finden nun auch die vielen Male, welche die Realität der Türe zwar nahelegten, nicht aber erweisen konnten, eine einfache Art zu anschaulicher Darstellung.

Ein einziger Eingang konnte aber auch nicht immer genügen. Zuweilen hätten sich dadurch Unzuträglichkeiten ergeben, welche zwar die Naivität der damaligen Zuschauer leichter überwinden mochte als wir jetzt glauben können. Denn wie die Szene selber in den jeweiligen Auftritten jedesmal eine andere Bedeutung gewann, so geschah es auch mit der Türe. Und wo man einmal soweit war, da war auch die Hinnahme eines Bedeutungswechsels in ein und der nämlichen Szene zu erwarten[5]). Oefters aber ist ein zweiter Eingang unbedingt erforderlich, wenn nämlich der eine bereits von der Handlung in Beschlag genommen ist. Im „verlornen Sohn“ steht der Vater unter der Türe; sein Sohn, den er zum Eintritt ins Haus einlädt, geht aber daran vorüber und nimmt seinen eigenen

[1]) Bd. 15, S. 128, V. 32.

[2]) Bd 10, S. 30, V. 17.

[3]) Bd. 7, S. 111, V. 12: „Sie geht auss, schmitzt die thür zu.“ Das gleiche geschah auch im Fastnachtsspiel (z. B. Sp. 18, V. 127 und V. 179).

[4]) Bd. 10, S. 204, V. 28:

„(Ich) will in das stadt-thor ietztundt,
Nemen und heben aus dem grundt,
Beide mit rigel, schloss und banden,
Ihn gleich zu einem spot und schanden,
Und das mit mir tragen darvon . . .

V. 34: Simson nimbt das thor und geht ab.“

[5]) So geschah es auch anscheinend Bd. 10, S. 181, V. 37, wo Jepthe seiner Tochter nachzufolgen hat, obwohl dem Inhalt nach ein Abgang zu verschiedenen Seiten erforderlich wäre.

Ausgang[1]). Auch wenn in einem anderen Stücke Abraham vor der Türe zu sitzen hat, kann der Herrgott mit seinen zwei Engeln nicht durch sie auftreten, da sie ja den Abgang in die Hütte vorstellt[2]). Anderswo muss Esopus auftreten, sodann an einer Türe anklopfen, die den Eingang zu seiner „frawen Vaterhaus" vorstellt, woraus ihm der Harfenschläger entgegenkommt[3]). Auch im „hörnernen Siegfried" muss für den Titelhelden einmal ein eigener Ausgang zur Verfügung stehen, während gleichzeitig Dietrich von Bern auftritt und ihn eben noch im Abgehen erblickt[4]).

In solchen und ähnlichen Fällen musste ein zweiter Eingang ausser der Türe bestehen. Doch musste dieser nicht notwendig wieder eine Türe gewesen sein. Vielleicht liess er sich ebenso gut von der Seite her bewerkstelligen. Das ist freilich nur eine Vermutung, die nicht nachgewiesen werden kann. Denkt man jedoch an die nicht gerade seltenen Massenkämpfe, in denen regelmässig die eine Partei die Flucht suchen muss, so möchte eine Tür als Ein- und Ausgang fast zu gering erscheinen, selbst wenn man die Schlachten auch bloss durch ganz wenige Statisten geschlagen werden lässt. Einen Widerspruch findet diese Ansicht nicht; wo in den hieher bezüglichen Stellen der eine Ausgang wirklich, eine Türe ist, da muss es der andere nicht sein. Wie war aber in diesem Falle bei einer erhöhten Bühne der Aufstieg von der Seite her zu machen? Darüber, wie überhaupt über den letzten Punkt konnte nichts Entscheidendes ermittelt werden.

---

[1]) Bd. 11, S. 237, V. 27: „Der vatter steht unter die haussthür . ."
238 26: „Ach lieber son, kumb doch herein! . ."
33: „Der elter son gehet trutzig dahin."

[2]) Bd. 10, S. 22, V. 17: „Abraham geht ein, setzt sich zu der thür und spricht:

Ich wil da sitzen vor der thür,
Ob etwan gieng ein frembdling für,
Das ich denselben füret rein,
An schatten in die hütten mein . . .

V. 33: Der Herr kompt mit zweyen engeln."

[3]) Bd. 20, S. 136, V. 28 ff. Hier konnte allenfalls auch ein Bedeutungswechsel der Türe in einer Szene stattfinden.

[4]) Bd. 13, S. 368, V. 4: „Der hörnen Sewfriedt gehet ab. Der Berner kümbt, sicht ihm nach."